

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: von Technik und Kunst als Weise der Wahrheit bis zu Jean Tinguelys Meta-Matics-----	3
Das Ge-stell als Wesen der modernen Technik und die Kunst als Störung des Gewöhnlichen -----	5
Der Kunstwerk, das Zeug und die Verwandlung der Kunst durch das rechnerische Denken	7
Rotozaza n.2: die Kunst als Technik-----	9
Schluss: Überlegungen zu einem ruhigen Wohnen...-----	11
Bibliographie-----	13

Einleitung: von Technik und Kunst als Weise der Wahrheit bis zu Jean Tinguelys Meta-Matics

Es gibt eine interne Spannung in Heideggers Denken, eine Dynamik zwischen zwei Polen (Seiendes und Sein, Gefahr und Rettung, Technik und Kunst, rechnerische und besinnliches Denken usw.), die aber nie dialektisch, sondern immer gleichzeitig zu verstehen sind. In dieser Bewegung versteckt sich ein phänomenologischer Geschmack die Welt zu beschreiben und die Geschichte des Seins zu erzählen. Das Selbstverständnis verkörpert sich in verschiedenen Weisen immer in Bezug auf eine bestimmte Auslegung des Seienden. Wenn wir Heideggers phänomenologische Absicht mit dem Ausspruch "in der Welt zu sein" bezeichnen, erscheint unser menschliches Dasein immer in Verbindung mit einem Anderen bzw. die Welt, die uns ein Horizont schenkt. Die Offenheit, wo jedes Selbstverständnis geschieht, ist die Wahrheit, die immer im Prozess ist.

Die Wahrheit, die die Griechen mit dem Wort ἀλήθεια (ἀ ist ein Privativum und -λήθεια steht für Verborgenheit) bezeichneten, können wir als Unverborgenheit verstehen, die immer in Zusammenhang mit einer Verborgenheit steht. Die Wahrheit geschieht immer in einer epochalen Weise, die ein verschiedenes Seinsverständnis trägt. Das Sein zu verstehen bedeutet für Heidegger eine Erfahrung der Frage¹, die immer als Netz zwischen dem Gefragten, Erfragten und Befragten, eine interne Dynamik enthält. Diese Frage nach dem Sein ist eine kritische Reise in die abendländischen Metaphysik, die immer auf das Seiende als etwas, das vorhanden ist, gerichtet ist. "In der Metaphysik vollzieht sich die Besinnung auf das Wesen des Seienden und eine Entscheidung über das Wesen der Wahrheit. Die Metaphysik begründet ein Zeitalter, indem sie ihm durch eine bestimmte Auslegung des Seienden und durch eine bestimmte Auffassung der Wahrheit den Grund seiner Wesensgestalt gibt".²

"Einblick in das, was ist" war der Titel der vier Vorträge, „Das Ding“, „Das Gestell“, „Die Gefahr“, und „Die Kehre“ die Martin Heidegger am 1. Dezember 1949 in Bremen hielt. Der zweite Vortrag wurde im 1953 unter dem Titel "Die Frage nach der Technik" veröffentlicht, der das Problem der modernen Technik darstellt. Die Auseinandersetzung mit der Kunst wurde schon ab Mitte der dreißiger Jahre mit besonderem Verweis auf Hölderlins Dichtung begonnen. Technik und Kunst sind als Ereignis, als Wahrheitserfahrungen zusammen zu denken. Sie sind zwei epochale Gesichtspunkte der Seinsgeschichte, die in Zusammenhang mit zwei anderen Erscheinungen stehen: höchste Gefahr und Rettung. Sie sind zusammen zu denken auch im Sinne des Ursprungs, weil beide von dem griechischen Wort τέχνη stammen, das ein

1 Derrida, Jacques, *Vom Geist, Heidegger und die Frage*, Suhrkamp 1992, S.25

2 Heidegger, Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, in Holzwege, GA Bd. 5, S.75

Hervorbringen aus einer Negativität impliziert, in der sich das Sein versteckt

Wenn das Selbstverständnis immer ein Erfahren ist, wie erscheint unser "Unterwegsein" in einer immer technischeren Welt, wo trotz und dank der rechnerischen Bestimmbarkeit und der mathematischen Exaktheit die Grenze zwischen dem Menschen und technischen Geräten nicht mehr so fest ist? Wo, in einer "Sci-fi-perspektive", eine Ethik der Dinge nicht unmöglich zu denken ist, da die Maschinen eine immer größere Autonomie vor dem Verfertiger erlangen? Wie ist unsere Beziehung mit der Technik? Und die mit der Kunst? Gibt es nicht eine Bewegtheit, die Technik und Kunst immer näher bringt?

Im Jahr 1959 wurden in Paris für das erste Mal Jean Tinguelys "Méta-Matics"(Meta-Malevitch, Meta-Kandinsky, Meta-Herbin) ausgestellt, die motorbetriebenen Zeichenmaschinen mit denen der Betrachter abstrakte Zeichnungen herstellen kann. Sie funktionieren dank dem Prinzip der Lissajous-Figuren³, die aus Kurvengraphen durch Überlagerung harmonischer Schwingungen entstehen. Der Betrachter muss die Maschine in Gang setzen, (Méta-Matics sind auch ironische Maschinen und um sie zu aktivieren, muss man vorher an der Museumskasse eine Marke kaufen). Aber es ist die Maschine selbst, die Kunst mit einer wiederholenden Geste produziert, die dank mechanischen Imperfektionen nie Gleichheitszeichen ist. .

Méta-Matics (es ist auch zu unterstreichen wie sie das Wort Meta enthalten, das auf eine Transzendenz bzw. Metaphysik verweist) sind ein Hybrid, dem man keine richtige Kategorie geben kann: angefertigtes Zeug, aber trotzdem Kunstwerk, das selbst Kunstwerke herstellt; Ingenieurswerk, das trotzdem den Charakter der Unexaktheit in sich trägt. Es besteht eine Autonomie einerseits von dem Künstler und andererseits von dem Betrachter, der nur als Anfang gilt (Jean Tinguelys Maschinen sind auch ungehorsam und wenn man sie aktiviert, muss man auf ihre Zeiten warten, da sie nicht mit dem Drücken des Schalter sich zu bewegen beginnen).

Überzeugt, dass jene Philosophie einen Anfang in sich trägt, das virtuelle Dasein neuer Begriffe, die erschaffen werden müssen, probiere ich Heideggers Verständnis von Kunst und Technik in Bezug auf Jean Tinguely, ein Künstler, der die maschinelle Gegenwart in Kunst übersetzt hat und die die Technik in einer jedoch kritischen Absicht nahezu mystisiert. Die Erfahrung der Kunst Tinguelys lässt sich nicht in einem schon vorhandenen Bereich katalogisieren: sie gehört mehr der Technik, aber nicht dem Wesen der Technik. Die Werke gleiten zwischen Zeughaftes und Werkhaftes, zwischen einer sinnlosen Dienlichkeit und einer Autonomie und treten in der epochale Komplexität unseres Seinsverständnis bei. Die

3 <http://de.wikipedia.org/wiki/Lissajous-Figur>

Maschinen werden also Kunst um eine Selbstgenügsamkeit zu reklamieren, die unmöglich ist, wenn sie als Ge-stell und wegen des Ge-stells benutzt werden.

Das Ge-stell als Wesen der modernen Technik und die Kunst als Störung des Gewöhnlichen

"Die Frage nach der Technik" analysiert die Technik in einer ungewöhnlichen Weise, die sie weder als Instrumentum, das heißt als Mittel für Zwecke, noch anthropologisch als ein Tun des Menschen begreift und welches geschieht, weil "die Technik nicht das gleiche wie das Wesen der Technik"⁴ ist. Obwohl die beiden Bezeichnungen nicht falsch sind, drücken sie nicht aus, was in ihrem Wesen die Technik charakterisiert, weil das Wesen der Technik nicht als etwas Technisches erklärt werden kann.

Die paradigmatische Erfahrung der Neuzeit ist die Naturwissenschaft, die die Welt nur als gleichgültige Gegenständlichkeit für ein herrschendes Subjekt, das durch die Forschung, das Experiment und die Suche nach der mathematischen Exaktheit alles als "Immer-schon Bekanntes" versteht. Zur Neuzeit gehört die Vorstellung der Welt als Bild, die das Seiende immer als etwas Festes repräsentiert und die die Negativität und die Möglichkeit des Anderen ausschliesst. "Das Nichts ist niemals nicht, es ist ebensowenig ein Etwas im Sinne eines Gegenstandes; es ist das Sein selbst, dessen Wahrheit der Mensch dann übereignet wird, wenn er sich als Subjekt überwunden hat, und d.h., wenn er das Seiende nicht mehr als Objekt vorstellt".⁵

Im Gegensatz zu diesem Ausspruch impliziert die moderne Physik immer ein geschlossenes System, wo all die Fragen beantwortet werden können. Die Naturwissenschaft der Neuzeit, die die Welt als Bild in einem Kampf von Weltanschauung entwirft, wo der Mensch in einer unentbehrlichen Form sich in der Welt einrichtet, ist in einem Sinn mit dem Wesen der Technik verbunden. Obwohl wir mit dem Wort Wahrheit eine Richtigkeit, eine Übereinstimmung des Vorstellens verstehen, verwurzelt die Wahrheit, die ἀλήθεια, in der Instabilität des Entbergens. Die Wahrheit ist eine Erscheinung der Unverborgenheit, die eine ποιήσις, ein Her-vor-bringen braucht. "Das Her-vor-bringen bringt aus der Verborgenheit her in die Unverborgenheit vor"⁶ und die Technik ist in solchem Sinne eine Weise des Entbergens. Die Weise, wie das Wesen der modernen Technik sich auf die Naturwissenschaft bezieht, ist nicht nur dank einer "anthropologische Genealogie", die die Technik als Resultat einer Forschung mit präzisen Apparaturen für die Befragung der Natur braucht, sondern in einer essentiellen Weise zu

4 Heidegger, Martin, *Die Frage nach der Technik*, in Vorträge und Aufsätze GA, Bd. 7, S.9

5 Heidegger, Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, in Holzwege, GA, Bd. 5, Zusatz 14, S.113

6 Heidegger, Martin, *Die Frage nach der Technik*, in Vorträge und Aufsätze, GA, Bd. 7, S.13

verstehen. In der Tat benutzten die Beiden die Natur als Bestand, das aus einer Herausforderung herauskommt, die eine totale Sicherheit und Verfügbarkeit der Natur fordert. Dieses Verständnis, das einen hermeneutischen Zyklus zwischen den Wörtern "stellen", "bestellen" und "Bestand" gründet, führt bis zum Wesen der Technik: das Ge-stell. "Wir nennen jetzt jenen herausfordernden Anspruch, der den Menschen dahin versammelt, das Sichentbergende als Bestand zu bestellen das Ge-stell" ⁷.

Das Ge-stell repräsentiert das Entbergen und da es immer ein Geschehnis der Wahrheit ist, bezieht es sich auf das Geschick. Ge-stell ist das Geschick der Technik, die höchste Gefahr, die, wenn wir mit Hölderlin sprechen⁸, immer die Rettung in sich einschliesst. Die Rettung erscheint in einer anderen Weise der Wahrheit, die Kunst, die aber in solcher Weise mit der Technik verbunden ist.

Man muss mit Heidegger immer eine Rückwärtsbewegung machen, die zu einem idealen Griechenland als Wiege der abendländischen Philosophie zurückkehrt. Die ständige Gegenüberstellung mit Griechenland geschieht auf der Ebene der Sprache, die treffend als "Haus des Seins"⁹ bezeichnet werden kann und die die primäre Erfahrung der Welt darstellt, die tief mit dem Sein verbunden ist..

Wenn man so das griechische Wort τέχνη nimmt, drückt es eine innerliche Verwandtschaft zwischen Technik und Kunst aus. τέχνη ist eine Weise der ἀλήθεια, die durch die ποίησις, durch das Her-vor-bringen, das Entbergen, die Wahrheit zeigt. Im Ursprung galt das Wort τέχνη als Name sowohl für das handwerkliche Tun als auch für die hohe und schöne Kunst. τέχνη ist etwas, das etwas Anderes in Erscheinung bringt und als solches ein Geschehnis der Wahrheit, die zur ποίησις, zum Her-vor-bringen gehört

In der modernen Technik, die dem rechnerischen Aufenthalt auf der Welt entspricht, spielt die Kunst eine Hauptrolle als die Möglichkeit des Anderen, eines besinnlichen Denkens, wo das Verständnis nicht nur im Sinne des Bestands geschehen kann. Rettung ist nicht ohne Gefahr und umgekehrt: die Technik als Geschick ist immer in einer Seinsgeschichte eingefügt und als solche ist sie nicht eine falsche Weise des Wahrheitsverständnisses, aber trotzdem nicht die einzige. Kunst muss kommen um die Wahrheit unter einem anderen Gesichtspunkt zu zeigen, unter einer Ruhe, die der modernen Technik unbekannt ist. Die Kunst schließt immer eine Gelassenheit in sich ein, die aber von einer hohen Bewegtheit, von ursprünglichen Fehden

7 Heidegger, Martin, *Die Frage nach der Technik*, in Vorträge und Aufsätze GA, Bd. 7, S.20

8 Heidegger, Martin, *Die Frage nach der Technik*, in Vorträge und Aufsätze GA, Bd. 7, S.35 Heidegger zitiert die Verse Hölderlins "Wo aber Gefahr ist, wächst/das Rettende auch".

9 Die Benennung der Sprache als "Haus des Seins" kommt aus dem "Brief ueber den Humanismus", der fuer das erste Mal im 1945 veroeffentlicht wurde.

zwischen Lichtung und Verbergung, von Erde und Welt spricht.

Die Φύσις, die Natur, können wir als paradigmatisches Her-vor-bringen, als höchsten Sinn der ποίησις verstehen, weil sie von-sich-her aufgeht. Das Kunstwerk besitzt eine Autonomie, ein Insichruhen: er kann fast als Eigenwüchsiges, das in einem tiefen Bezug mit der ποίησις und der Φύσις steht, betrachtet werden. Es differenziert sich von dem Angefertigten und von der Technik wegen dieser Abwesenheit des Bestands, wegen einer selbstgenügsamen Anwesenheit, die nicht immer eine Verfügbarkeit für Zwecke impliziert. Kunst ist ein Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit, die aber im Gegensatz zur Technik, die ein gleichgültiges Selbstverständnis als Ge-stell bietet, immer eine Störung des Gewöhnlichen, einen Riss in dem Seienden, eröffnet.

Der Kunstwerk, das Zeug und die Verwandlung der Kunst durch das rechnerische Denken

Obwohl Technik und Kunst beide der Wahrheit entsprechen, erscheint Kunst mit der Wahrheit und der Un-wahrheit als Noch-Nicht ähnlicher zu sein: "Die Wahrheit ist der Urstreit, in dem je in einer Weise das Offene erstritten wird, in das alles sich zurückhält, was als Seiendes sich zeigt und entzieht. Wann und wie immer dieser Streit ausbricht und geschieht, durch ihn treten die Streitenden, Lichtung und Verbergung, auseinander."¹⁰ Die Kunst erscheint also als privilegierter Zugang zur Wahrheit, weil der Streit zwischen Erde und Welt, zwischen dem sinnhaften Sichverschließenden und der Offenheit, die den Urstreit wiederholt, als etwas Sichtbares in die Welt kommt. Das geschieht phänomenologisch in dem Kunstwerk, das immer Anderes, bzw. die Wahrheit offenbart.

Um die Wirklichkeit des Kunstwerks zu erzielen, muss Heidegger eine Untersuchung nach dem Wesens des Dings machen, die zu einer positiven Bestimmung des Zeugs bringt. Es ist klar, dass es ein Dinghaftes im Werk besteht, die ihn aber nicht mit dem bloßen Dinge identifizierbar lässt - als ob es ein Mehr gäbe. Das Syntagma "bloße Dinge" bedeutet "reine Dinge", die Dinge, die nicht mehr als Dinge zu verstehen sind. Diese sind am Anfang Heideggers Untersuchung als Naturdinge und Gebrauchsdinge identifiziert.

Die herrschende Auffassung der Dinge ist das Stoff-Form-Gefüge. Die zwei übrigen Auslegungen bezeichnen die Dinge als Träger von Merkmalen und als Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit und können unter der Stoff-Form-Gefüge Auffassung zurückgeführt werden. Diese Auslegung stammt aus der empirischen und unmittelbaren Erfahrung, mit der uns das Ding durch sein Aussehen entgegenkommt. Obwohl die Unterscheidung von Stoff-Form als das Begriffschema für jede Kunsttheorie und Ästhetik gilt,

10 Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in Holzwege, GA, Bd. 5, S.48

erklärt Heidegger, dass es nicht das Dinghafte im Werk beschreibt, sondern das charakteristische Substrat der Gebrauchsdinge, d.h. des Zeugs. Die drei Auslegungen der Dinge haben sich im Verlauf der Geschichte stark verkoppelt und der Unterschied zwischen Ding, Zeug und Werk ist verschwunden: es wird allgemein von allem Seiendem gedacht. So führt der Weg zum Verständnis im Sinne eines Bestands. Das Zeug lässt sich unter dem Stoff-Form Schema erklären als ein Überfall auf das Ding und auf sein Insichruhen. Das Dingsein ist nicht dasselbe mit dem Zeugsein, sondern es ist, was noch übrig bleibt, wenn wir mit dem Wort "bloß" in dem Syntagma "bloße Dinge" die Entblößung vom Charakter der Dienlichkeit und der Anfertigung meinen.

Obwohl das Zeug eine Verwandtschaft mit dem Kunstwerk zeigt, weil es auch der ποιησις gehört, fehlt ihm die Selbstgenügsamkeit, jenes Insichruhen und jene für das Kunstwerk charakteristische Autonomie. In der Tat ist das Zeugsein des Zeugs die Dienlichkeit, die immer auf eine Verlässlichkeit ruht. Das Zeug ist dem Menschen nah, denn durch dieses wird die Welt der Alltäglichkeit errichtet und behütet. Das Zeug repräsentiert unsere Gewohnheiten und es erscheint uns nur wenn etwas in dieser Verlässlichkeit gestört wird. Obwohl die Welt durch das Zeug eine Form annimmt; der Streit zwischen Welt und Erde, das dauernde "Zwischen zu sein" des Künstlers, der die Welt als Unverborgenheit mit einer Lücke für die Verborgenheit geschehen lässt, wird in diesem nicht bewahrt. Wenn wir an den Stoff eines Zeuges denken, soll es in der Dienlichkeit verschwinden, da das Zeug immer für ein Gebrauch hergestellt wird. Die Anfertigung des Zeugs geschieht, um eine andere Herstellung möglich zu machen, überhaupt wenn wir an die moderne Industrie denken, wo das Zeug anderes Zeug produziert in einem ewigen gleichgültigen Zirkel, wo das Her-vor-bringen in einer neutralen Weise sich offenbart.

Im Gegensatz wird im Kunstwerk etwas erstritten. Wenn wir an diesen Streit zwischen Welt und Erde denken, erscheint ein instinktiver Streit zwischen dem Menschlichen und Unmenschlichen. Der Mensch hört zu der Erde und spricht eine Welt, die in dem Kunstwerk als Geschichte erscheint; die Erde aber, das Sinnhafte, die instinktive Dimension des Unerschließbaren will gewahrt und bewahrt bleiben. Sie toleriert keinen Überfall und reklamiert ihre Autonomie, ihre φύσις. Das Kunstwerk ist selbständig, weil es schwierig ist ihn zu kategorisieren. Es braucht den Menschen, aber nur als Erschaffer um dann allein zu bleiben um etwas zu zeigen, nackt, wie ein Baum, der vom dunklen Raume in der Erde und dem glänzenden photosynthetischen Licht erzählt. "Der Affekt ist kein Übergang von einem Erlebniszustand in einem anderen, sondern das Nicht-menschlich-Werden des Menschen".¹¹

11 Deleuze, G., Guattari, F., "Was ist Philosophie?", Suhrkamp, 1996, S.204

Wenn Deleuze und Guattari über die Kunst schreiben und die Perzepte und Affekte als Wesen, die für sich selbst gelten, bezeichnen und die Kunst als eine bewahrende betrachten, kann man das Echo Heideggers Verständnis des Kunstwerks als eigenwüchsig hören - aber dies jedoch in einer strukturalistischen postmodernistischen Philosophie, die mit einer immer mehr komplexen und frenetischen Welt zu tun hat, wo auch die Kunst nicht mehr begrenzbar ist. Wenn Technik und Kunst zwei verschiedene Gesichtspunkte einer epochalen Wahrheit sind, ist es klar, dass sie nicht zwei total verschiedene Sprachen sind, ebenso wenn wir uns an den gemeinen Ursprung in dem Wort *techne* erinnern. Die Kunst wird in einer technischen Welt, wo die Technik nicht nur die Naturwissenschaft bedient, sondern als Zeug in der Alltagsrealität jedes Menschen eingebrochen ist, "ontologisch" verändert. Wir wohnen und wir bauen eine Welt, wo es jeden Tag eine Gewöhnliche sinnhafte Beziehung mit diesen Geräten gibt, die auf Deutsch Rechner genannt werden. Es ist interessant zu sehen, wie in diesem Wort unterstrichen wird, dass das rechnerische Denken ohne grosse Rivalität beherrscht. Deswegen hat auch die Kunst eine interne Verwandlung gehabt.

Rotozaza n.2: die Kunst als Technik

Wenn man im Tinguely-Museum in Basel eintritt, hat man das Gefühl sich in einem Abteil eines Instituts für Mechanik zu befinden. Ungeheure Maschine bewegen sich und quitschen in einer unheilvollen Weise. Der Zuschauer bleibt erstaunt, ohne dem Phänomen eine plausible Interpretation zu geben. Man wird praktisch getäuscht und kann nur schwer sagen, was die Maschinen repräsentieren wollen. Es ist sicher nicht eine Kunst, die etwas abbilden will, aber es bleibt auch problematisch zu verstehen, ob es auch nur als ironische-konzeptuelle Kunst zu betrachten ist, die die Industriegesellschaft kritisieren will. Die beide Komponenten und etwas Mehreres, eine echte Zugehörigkeit zur Technik, scheinen in diesen maschinellen Gefügen zu sein und es ist klar, dass die alte und gewöhnliche Konzeption der Kunst als Schönheit nichts mit diesen Rädern und Motoren zu tun hat. In "Der Ursprung des Kunstwerks" wird von M.Heidegger die Schönheit nur als eine Weise der Wahrheit und nicht als die Wichtigste betrachtet. Kunst ist in ihrem Wesen eine Stiftung der Wahrheit und positioniert sich immer in einem bestimmten Seinsverständnis. Die Kunst gründet die Geschichte, das Geschick einer Gemeinschaft als Dichtung, d.h. als Sprache, die das Ungewöhnliche und die Verborgene ins Licht bringt. Sie kann nur von denen, die diese epochale Sprache dechiffrieren können, verstanden werden. Es bleibt kritisch in Heideggers Verständnis von Kunst zu entscheiden, ob es für uns möglich ist, die vergangene

Seinsgeschichte zu verfolgen und zu ergreifen, obwohl es selbst Geschichte ist. Heidegger deutet aber diese Bewegung des Seins nicht in einem idealistischen Sinn, der der Herrschaft eines rationalen Subjekts braucht um eine ewige Entwicklung und Fortschritt zu haben. In den griechischen Tempeln trohnt jetzt die Entgötterung und die griechische Auffassung und Erfahrung der Wahrheit ist nicht dieselbe von heutzutage. Die Maschinen Tinguelys wären für Sophokles undenkbar, weil sie in einer naturwissenschaftlichen Welt erscheinen, die vorher noch nicht errichtet war.

"Die Maschinenteknik bleibt der bis jetzt sichtbarste Ausläufer des Wesens der neuzeitlichen Technik, das mit dem Wesen der neuzeitlichen Metaphysik identisch ist"¹². Wenn wir diesen Ausspruch lesen, erscheint es noch schwieriger, ein Urteil über Tinguelys Maschine zu fällen, weil wir bis jetzt Technik und Kunst, obwohl sie in der Dynamik Gefahrrettung verbunden waren, immer als zwei verschiedene Erscheinungen der Wahrheit zu interpretiert haben.

Martin Heideggers "Ursprung des Kunstwerkes" wurde in den Jahren 1935-36 geschrieben. Obwohl die Technik schon in dieser Zeit stark verbreitet war, hat sich die Entwicklung des technischen Denkens nicht gestoppt und hat sich in verschiedenen traditionell nicht technischen Bereichen wie der Kunst selbst angesiedelt. Wir müssen auch unterstreichen wie die Technologie sich entwickelt hat, deren Ziel die systematische Forschung und konstante Optimierung der Technik ist. Technologie als Gespräch über die Technik dank der Technik. Technologie fast als Meta-technik. Die Grenze zwischen Technik und Kunst, zwischen Kunstwerke und Zeug sind bewegliche vom Einsturz bedrohte Brücken.

Wenn wir die Materialien analysieren, aus denen Rotozaza n.2¹³, ein Werk Tinguelys von 1967, entsteht, ist sofort klar, dass sie etwas Ungewöhnliches für einen Kunstwerk sind. Das Onlinearchiv von dem Museum Tinguely beschreibt Rotozaza n.2 so:

Material/Technik: Geschweisstes Alteisen, Plexiglas, Fahrradkette, Elektromotor 110 V

Masse (HxBxT): ca. 230 x 800 x 400 cm

Inventarnummer: 11218

Werkverzeichnis: Bischofberger 1154

Creditline: Museum Tinguely, Basel

Die Reste von gebrauchten Gegenständen und die industriellen Stoffe werden wiederbenutzt für Rotozaza, ein komponiertes Zeug, eine Maschine die Bierflasche zertrümmert. Die Maschinen-Skulptur besitzt eine Dienlichkeit, die aber als Wahnsinn, in einer industriellen

12 Heidegger, Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, in Holzwege, GA, Bd. 5, S.75

13 http://www.tinguely.ch/de/museum_sammlung/sammlung.1960-1969_011110.html

Logik erscheint. Rotozaza zerstört leere Bierflaschen, die Überproduktion einer mechanisierten und konsumistischen Welt. Wenn wir das Wesen der Technik in dem Ge-stell identifiziert haben, in einer ständigen Verfügbarkeit der Natur und ihrer Stoffe, scheint es unmöglich Rotozaza n.2 in dieser Auffassung zu begreifen. Denn Rotozaza will nicht die Natur als Bestand bearbeiten, obwohl es als Maschine mit einem Prinzip der Wiederholung funktioniert und obwohl die performative Rolle zweier Angestellten, die die Bierflasche auf einem Band setzen, notwendig ist. Etwas Geheimnisvolles zeigt sich in dem Quietschen der Getriebe. Das Zeug verbindet sich, um etwas Neues zu erschaffen, ein metallischer Riese, der mit Getöse Bierflaschen zertrümmert: die Dienlichkeit bedient die Zerstörung und die Verlässlichkeit des Benutzens entzieht sich, weil das Zeug, die Stoffe an sich und für sich zeigen können. In dem Moment, wenn die Flasche in Stücke geht, glänzt der Stoff, das Glas, in seiner eigenen Materialität, und nicht nur als Behälter, als Produkt, das in der Dienlichkeit "Bier zu enthalten" verschwindet. Wenn wir mit Heidegger das Kunstwerk als den Ort, wo etwas Anderes sich offenbart, bezeichnen, ist Rotozaza also Kunstwerk, weil es die Zeugheit des Zeugs erscheinen lässt ohne das diese im Schatten eine bloße Dienlichkeit bliebe. Andererseits müssen wir aber nicht die Dienlichkeit der Maschine, obwohl ironisch und unproduktiv, vergessen: Rotozaza arbeitet als technisches Zeug und ist für ein Zweck hergestellt, das die Prospektive einer totalen Herrschaft der Maschinen und der Technik auch in dem Bereich des Nutzlosen ermöglicht. Es ist heutzutage in der Tat evident, wie die Technik nicht nur die Natur im Sinne des Ge-stell umfasst, sondern immer mehr die menschliche Sphäre konditioniert: die Technik kommt in der Alltäglichkeit in der Form der Unterhaltung und der Kommunikation.

Schluss: Überlegungen zu einem ruhigen Wohnen...

"Gibt es noch jenes ruhige Wohnen des Menschen zwischen Erde und Himmel?"¹⁴. Wir stellen uns diese Fragen und wir lassen eine offene Antwort. Wenn wir als "ruhiges Wohnen" ein "nicht technisches Wohnen" deuten, müssen wir sicher leugnen, dass es so eine Gelassenheit auf der Welt gibt.

Aber nicht die Technik an sich ist die höchste Gefahr, sondern die Gedankenlosigkeit, die "ein unheimlicher Gast ist, der in der heutigen Welt aus- und eingeht"¹⁵. Wenn es stimmt, dass der Mensch ein denkendes, d.h. sinnendes Wesen ist, so ist die Überlegung über die Technik und die Kunst eine besinnliche Weise zu denken. In diesem Sinne zeigt sich die Überlegung in der Technik selbst und in der Möglichkeit, die Technik als Kunst zu sehen, obwohl wir eine

14 Heidegger, Martin, *Gelassenheit*, in Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges, GA Bd. 16. S.521

15 M.Heidegger, *Gelassenheit*, in Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges, GA Bd. 16. S.518

Technik betrachten, die die Natur nicht als Ge-stell umfasst. Dieses Nachdenken kann sich nicht von einer Frage nach den äußerlichen Bezügen, d.h. die Wirtschaft, die Politik, die Umwelt, die Ethik, die zusammen mit der Technik unweigerlich zu Tage treten, trennen.

Aber nicht die Technik an sich ist die höchste Gefahr, sondern die Gedankenlosigkeit, die "ein unheimlicher Gast ist, der in der heutigen Welt aus- und eingeht". Wenn es stimmt, dass der Mensch ein denkendes, d.h. sinnendes Wesen ist, so ist die Überlegung über die Technik und die Kunst eine besinnliche Weise zu denken. In diesem Sinne zeigt sich die Überlegung in der Technik selbst und in der Möglichkeit, die Technik als Kunst zu sehen, obwohl wir eine Technik betrachten, die die Natur nicht als Ge-stell umfasst. Dieses Nachdenken kann sich nicht von einer Frage nach den äußerlichen Bezügen, d.h. die Wirtschaft, die Politik, die Umwelt, die Ethik, die zusammen mit der Technik unweigerlich zu Tage treten, trennen.

Gerade wenn wir die Grenzen zwischen Kunst und Technik anhand der Maschinen Tinguelys in Frage stellen, indem wir sie sowohl zum Wahrheitsbegriff als auch zur exakten Nützlichkeit im Gestell/Zeug, die eine problematische ist, in Beziehung setzten, eröffnen wir eine noch grössere Fragestellung hinsichtlich "des Anderen", worauf die Maschinen Tinguelys verweisen. Das ständige Beschäftigen der beiden professionell wirkenden Betreuungspersonen, mit Laborbrille und weissem Kittel verkleidet, aber mit monotoner Aufgabe betraut, die unexakte, wuchtige Schlagmaschine, die viel öfter auf sich selbst einrammt als Flaschen zertrümmert und der Scherbenhaufen als Endprodukt, der eher ein Antiprodukt ohne Gebrauchswert darstellt - alles das scheint auf dem ersten Blick fern von der wissenschaftlichen Präzision und Optimierung der industriellen Produktion unserer Gegenwart. Doch auf dem zweiten Blick bewahrheitet sich die Kritik an der Herausforderung der Natur durch die Technik. Wie weit hergeholt ist der Vergleich von Rotozaza und der Plastikflasche im Supermarkt mit einem Gebirgsquell bedruckt, dessen Wasser mit europäischem Kapital an einem fremden Ort unter Senkung des Grundwasserspiegels abgepumpt wurde, um dann hunderte Kilometer zum eigenen Kühlschrank transportiert zu werden, der neben dem Abwasch mit dem Wasserhahn steht, aus dem Grundwasser mit gleichem Reinheitsgrad fließt? Und wie vergleichbarer scheint Rotozaza, wenn es Regionen gibt, in denen kein gereinigtes Grundwasser aus einer Wand kommt, sondern in die Anlage eines internationalen Erfrischungsgetränkeherstellers, wo Menschen arbeiten, die weit genug unterbezahlt werden, sodass die aus allerlei importierten Rohstoffen hergestellten Getränkeverpackungen sicher weniger kosten als dasjenige Liter Wasser selbst.

Wenn Tinguely eine Synthesis aus Technik und Kunst erreicht, dann aufgrund des Aufweisens der eigenen Irrationalität der Technik. Eine Technik, die sich durch Selbstzerstörung ad

absurdum führt und die Frage nach ihrem Zweck, dem Gegenstand ihrer Zeughaftigkeit, aufwirft. Ist dies die geschichtliche Wahrheit unserer Epoche, durch die Rotozaza zum Kunstwerk wird – dass die Offenbarung der Zeugheit des Zeuges keine andere Möglichkeit lässt, als die Grenzen zwischen Technik und Kunst aufzuheben, die Frage nach der ποιησις neu zu stellen? Führen diese Grenzüberschreitungen in einen neuen Begriff von Ding, Zeug und Werk, der sich abweichend von Heideggers Streben nach Entsubjektivierung an den Grenzüberschreitend richtet? Der Grenzüberschreitend in Form einer Maschine, eines Zeuges, das Kunstwerk schafft, in Form des Menschen, der sich im Gestell zu einem Ding degradiert ebengleich zur Natur, die er ausbeutet, der Grenzüberschreitend in Form des Kunstwerks als technisches Gerät, dass auf nichts anderes verweist als auf sich selbst.

Bibliographie

Primärliteratur

Heidegger, Martin, *Die Frage nach der Technik*, in *Vortraege und Aufsätze*, Gesamtausgabe, Bd. 7

Heidegger, Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5

Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5

Heidegger, Martin, *Gelassenheit*, in *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*, Gesamtausgabe, Bd. 16

Onlinekatalog des Jean Tinguelys Museums in Basel, <http://www.tinguely.ch>

Antonio, Somaini, a cura di, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, 2005

Sekundärliteratur

Derrida, Jacques, *Vom Geist, Heidegger und die Frage*, Suhrkamp 1992

Deleuze, G., Guattari, F. *Perzept, Affekt und Begriff*, in *Was ist Philosophie?*, Suhrkamp 1996

Luginbuehl, Bernhard, *Jean Tinguely – tagebuchnotizen*, Museum Tinguely, Basel 2003